
L'ESTÈTICA EMOCIONAL DE LA TRANSFORMACIÓ: UNA REVISITACIÓ BARROCA DE LA FAULA D'APOL·LO I DAFNE*

THE EMOTIONAL AESTHETICS OF TRANSFORMATION. A BAROQUE REEXAMINATION OF APOLLO AND DAPHNE'S FABLE

PEP VALSALOBRE
Universitat de Girona
pep.valsalobre@udg.cat

Resum: El conegut sonet XIII de Garcilaso de la Vega «A Dafne ya los brazos le crecían» degué establir el paradigma literari del dolor amorós en la figura d'Apol·lo desconsolat per la pèrdua de Dafne, almenys en la literatura renaixentista peninsular. Per això, un segle després, Francesc Fontanella reprèn el sonet garcilasià i en fa una relectura profundament barroca. El text català «transforma» la simetria i l'ordre amb què el sonet castellà *descriu* la metamorfosi de la nimfa en una amalgama indestruable entre l'antic ésser i la nova realitat, entre l'humà i la planta, i en congela la figura mutacional: no interessen els orígens o els resultats del procés tant com la mutació en ella mateixa, opció que s'avé amb la consideració del Barroc com l'estètica de la transformació. Paral·lelament, els termes bàsicament sensorials del text renaixentista són transmutats en el sonet català en característiques emocionals humanes; el poeta Barroc posa l'èmfasi en la intencionalitat (quasi auto-)transformativa de Dafne, a qui el text atribueix una extraordinària voluntat contrària a Apol·lo, inútil al capdavall. Finalment, el text elegíac de Fontanella trenca amb les seculars expectatives canòniques del sonet renaixentista com a emblema del desconsol amorós per superar-les a partir de la literaturització de l'experiència biogràfica.

Paraules clau: literatura barroca; literatura catalana moderna; Francesc Fontanella; recepció de Garcilaso de la Vega; poesia elegíaca; literatura comparada; mitologia.

(*) Aquest treball s'insereix en el projecte de recerca del Mineco «Teatro y obra poética completa (II) de Francesc Fontanella. Edició crítica» (ref. FFI2015-70095-P). Una primera versió oral d'aquest text va ser exposada al XVIII Col·loqui Internacional de Llengua i Cultura Catalanes (Bucarest, 2-6 juliol 2018). Agraïxo les aportacions i observacions d'Annabel Gràcia i d'Albert Rossich. Algunes de les interpretacions del text fontanellà que s'exposen aquí provenen de la docència d'Albert Rossich sobre literatura moderna als anys vuitanta.

Abstract: The well-known Sonnet XIII by Garcilaso de la Vega «A Dafne ya los brazos le crecían» was to establish the disconsolate figure of Apollo, pining for the loss of Daphne, as the literary paradigm of the pangs of love—at least in Renaissance literature in the Iberian peninsula. Thus, a century later, Francesc Fontanella revisited the Garcilaso sonnet and carried out a profoundly Baroque re-reading. The Catalan text ‘transforms’ the symmetry and order in which the Spanish sonnet describes the metamorphosis of the nymph into an inseparable amalgam between the old way of being and the new reality, between the human and the plant, and freezes the figure in mutation: neither the original form nor the results of the process are as interesting as the mutation itself, an idea that conforms to Baroque sensitivities of the aesthetics of transformation. At the same time, the essentially sensory terms of the Renaissance text are transmuted, in the Catalan sonnet, into emotional, human characteristics; the Baroque poet emphasizes Daphne’s intentionality regarding her (almost *self-*)transformation, and attributes to her an extraordinary willfulness, contrary to Apollo, which is, in the end, to no avail. Finally, Fontanella’s elegiac text breaks with the secular expectations typical of Renaissance sonnets as an emblem of love’s misfortune and instead, rises above them based on the literaturization of the biographical experience.

Key words: Baroque literature; modern Catalan literature; Francesc Fontanella; reception of Garcilaso de la Vega; elegiac poetry; comparative literature; mythology.



Alla ninfa di Bucarest

SOBRE EL GÈNERE ELEGÍAC

Si haguéssim de definir el gènere elegíac probablement convindríem a dir, en termes molt generals, que és la poesia de la pèrdua o l'absència i de la lamentació subsegüent.¹ Després podem entrar en detalls com ara establir-ne constants recurrents en les realitzacions del gènere, des de la lamentació malenconiosa i nostàlgica fins a l'actitud adolorida i planyívola de l'emissor, passant per la implicació requerida al receptor o l'apel·lació/sol·licitació com a còmplice a una segona persona intrapoemàtica,

1. Per a aquestes notes introductòries sobre el gènere o modalitat elegíacs m'he servit, sobretot, de Camacho (1969), Spang (1996: 78-82) i dels estudis recopilats a López Bueno (1996), especialment Martínez Ruiz (1996) i Ruiz Pérez (1996).

i potser altres encara. La denominació literària prové d'una forma mètrica de l'antiguitat clàssica, el díptic elegíac (un hexàmetre seguit d'un pentàmetre), sense temàtica fixa.

Ja al Renaixement, el ventall de possibilitats temàtiques establert per la literatura clàssica quant a la poesia elegíaca s'havia reduït en la pràctica a tres: el familiar-amistós, l'amorós i el funeral. El vehicle estroficomètric era aleshores el tercet encadenat o *terzina*.

Des de Garcilaso de la Vega, l'esquema retòric bàsic consta de tres parts: la *consolatio*, la *laudatio* i la *lamentatio*. La combinació entre aquestes pot assolir diverses facetes des de comparèixer juntes amb un cert equilibri fins a anar soles, independents, passant per la situació intermèdia d'aparèixer potenciades unes en detriment d'altres. En funció de la preponderància de cadascuna obtenim diverses tipologies d'elegia.² Un primer tipus és l'elegia «reflexiva» en què preval l'aspecte de *consolatio* i hi sobresurt l'oferiment de consol a una persona determinada per la pèrdua d'algú estimat. Hi pren rellevància la reflexió moral, la qual comporta una abundant presència de tòpics: el poder igualador de la mort, la reflexió sobre la vanaglòria del món i les seves vanitats, l'èmfasi en el sentiment de desengany, etc. És l'àmbit on més persistirà l'ús del tercet encadenat.

Un segon tipus d'elegia és l'«heroica», en què pren protagonisme la *laudatio*. Està relacionada amb la importància pública del mort. Des del punt de vista formal, mostra un elevat grau de retoricisme. Dins d'aquesta modalitat s'inclouen els panegírics funerals prototípics de l'època barroca.

Finalment, hi ha l'elegia «íntima», en què s'imposa la *lamentatio*. Aquí la mort és propera al subjecte poètic i el discurs pren un matís amorós, en el qual la visió de la mort és més directa i amarga. És per aquestes raons que la composició adopta una més gran intensitat lírica, la qual cosa permet una expressió més personal de l'enfrontament a la mort.

En els dos darrers casos, el de l'elegia heroica i el de l'íntima, es produirà una forta experimentació estròfica,³ alhora que hi haurà un desplaçament des del discurs cap a la lírica. Serà l'elegia íntima la que obrirà el camí cap a la poesia moderna, mitjançant l'accentuació de l'autoreflexió del poeta (cf. Martínez Ruiz 1996: 295 i 315; Ruiz Pérez 1996: 337).

2. La classificació la proposa Martínez Ruiz (1996).

3. «A medida que avanzamos en el siglo XVII [...] se puede percibir un conato de ruptura [amb la vinculació metre-gènere que caracteritza el segle anterior], más claro a medida que nos alejamos del tradicional marco epistolar y del ámbito de lo reflexivo-moral y nos vamos acercando a esa nueva «modalidad elegíaca», mucho más lírica y personal, en la que el sujeto poético reflexiona más sobre su esfera que sobre lo público o el espacio de la segunda persona» (Martínez Ruiz 1996: 308).

Amb el Barroc es produeix una simplificació temàtica i roman només l'elegia funeral (Estévez 1996; Martínez Ruiz 1996). En oposició a aquesta simplificació temàtica s'opera un desplegament formal polièdric, de manera que resulta més pertinent parlar de mode elegíac que no pas de gènere (Novo 1996; Ruiz 1996).

L'ELEGIA FUNERAL EN FONTANELLA

És en aquest darrer àmbit, el de l'elegia funeral «íntima», que es despleguen un seguit de set composicions de Fontanella a la mort (1648) de Nise, criptònim d'una dama a qui el poeta brinda el sentit conjunt de versos funerals.⁴ Com a poemes amorosos que són, reben la influència petrarquista (poesia «in morte»), però des d'una visió barroca, en plena crisi del platonisme idealitzant que sostenia la poètica petrarquista del Renaixement. Es tracta d'un conjunt de cinc sonets («Dolces despulles quan lo Cel volia», «Quan cinyen caminant la pedra dura», «Muda Dafne la planta fugitiva», «Dafne veloç, Siringa fugitiva», «Oh dures fletxes, de mon fat rompudes»), un grup de versions al català (amb el títol conjunt d'*Atxa del desengany*) de textos elegíacs de Girolamo Vida, Ovidi i Torquato Tasso, i un llarg poema en silves («Llàgrimes tristes, llàgrimes confuses»)⁵ El bloc duu una rúbrica global: *Inscripció cronològica. Fúnebres obsèquies a una eclipsada bellesa a qui Fontano afligit ofereix lo cor per sepultura, lo dolor per epitafi*.⁶ I apareix encapçalat per dos versos virgilians (*En. IX, 446-447*): «si quid

4. Sobre aquesta dama i la seva possible vinculació a la persona de l'autor, veg. Valsalobre (2010: 67-70; 2015: 24-29). Sobre el nom de Nise, Rivers (1981: 423-424) comenta que apareix a l'*Égloga III* de Garcilaso, a la quarta tela (per la mort d'Elisa = Isabel; el nom es relaciona amb Inés de Castro) i es pregunta que no sigui una combinació de les formes *Nesae* de Virgili i *Nisa* a les *Eclogae Piscatoriae* de Sannazaro (III.51); apareix amb la forma *Nisea* en el *Leandro* de Boscà (v. 1186). En la poesia catalana la trobem abans de Fontanella en Vicent Garcia: «Sou, oh Nise, la suma de bellesa».

5. L'ordre com apareixen al ms. R, el més complet dels manuscrits monogràfics fontanellans, és: «Dolces despulles quan lo Cel volia», «Quan cinyen caminant la pedra dura», «Muda Dafne la planta fugitiva», «Dafne veloç, Siringa fugitiva», «Oh contento dels humans» (primera versió de la sèrie *Atxa del desengany*), «Oh dures fletxes, de mon fat rompudes» i, finalment, «Llàgrimes tristes, llàgrimes confuses». La sèrie sencera, amb el mateix ordre, la trobem també en altres sis manuscrits fontanellans monogràfics (A, B5, B12, C, I2 i V2); i, parcialment en altres de col·lectius (B4, L4 i altres). Sobre els manuscrits que transmeten l'obra fontanellana i la importància del ms. R, veg. Miralles (2019) i Valsalobre (2019).

6. No hi ha cap estudi específic d'aquest conjunt poètic, si bé n'han parlat Miralles (2019: 99 i 121) i Valsalobre (2019). Ha estat editat a Fontanella (2017) i Valsalobre, Miralles & Rossich (2015: 113-133), en aquest darrer de manera incompleta (hi manquen el sonet «Dolces despulles...» i les versions d'*Atxa del desengany*). D'altra banda, algun dia s'haurà d'investigar el "mode" elegíac en la poesia completa de l'autor barceloní. Recordem ara aquí l'elegia «heroica» de Fontanella, basada en la *laudatio*, amb motiu de la mort de Pau Claris, ara per ara assequible a Clarasó & Miró (2008).

mea carmina possunt, / nulla dies umquam memori uos eximet aeuo» («Si un poder roman als meus càntics / mai el temps no us podrà delir de la pensa dels segles», en la traducció catalana de Miquel Dolç). O el que és el mateix: la poesia, l'escriptura com a estratègia per tal de vèncer l'oblit, per superar la mort física. Som a l'inici de la crisi de l'home modern en totes les confiances i seguretats, fins i tot en la del més enllà cristià: s'instal·la arreu una enorme por, no tant de la mort com a desaparició física sinó envers l'oblit (cf. Ruiz Pérez 1996: 326-333).

UN SONET RENAIXENTISTA...

Centrem-nos aquí a comentar, només, un d'aquests textos fontanellans en el seu context, a partir del seu model, la qual cosa ens oferirà una mostra palmària de la profunda divergència entre la cultura renaixentista i la barroca. I les mentalitats respectives.

Si hi havia algun episodi mitològic paradigmàtic per expressar el tòpic de l'amor no correspost aquest era, sens dubte, el de Febus Apol·lo i Dafne, segons la narració ovidiana (*Met.* 1, 452-567).⁷ I més concretament el moment final de l'escena, quan després de la veloç persecució d'Apol·lo (ferit per Cupido amb una fletxa d'or) rere Dafne (tocada al seu torn amb un dard de plom), el primer és a punt d'encaixar la nimfa i aquesta es plany al seu pare, Peneu, el qual la transforma en un lloret. En aquell punt el déu solar i de la poesia la perd definitivament.

Per aquesta raó Garcilaso de la Vega va triar l'episodi per tal de desenvolupar-lo en un sonet emblemàtic, el XIII: «A Dafne ya los brazos le crecían».⁸

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban

7. Sens dubte, el mite d'Apol·lo i Dafne va ser un dels més difosos per la literatura, les arts plàstiques o la música i la dansa de tot el conjunt que recull *Les Metamorfosis* d'Ovidi. L'evolució de la interpretació del mite podria ser, molt sintèticament, la següent: en època medieval s'imposa la lectura al·legòrica de Dafne com a verge i casta enfront de la lascívia d'Apol·lo; al Renaixement la identificació es produeix amb la crueltat de l'amada petrarquista; mentre que al Barroc s'incorporen noves facetes, degradants (com la de la Dafne prostituta, en Quevedo o en Garcia) o burlesques (veg. p. ex. Giraud 1969 o Barnard 1987). Cristina Gallego (s.d.: 21-27) va fer un estudi comparatiu del tractament burlesc que es fa del mite en tres textos poètics barrocs europeus, de Garcia, Polo de Medina i Charles Dassoucy.

8. Prenc l'edició de Morros (1995: 28). Sobre el sonet de Garcilaso, veg., entre molts altres, Lapesa (1948 [1985: 157-158]), Rivers (1981: 100-102), Álvarez Barrientos (1984), Barnard (1987: 110-130), Morros (ed. 1995: 28-29, 389-390) o Mellado (2015). Veg. també la n. 24.

- 4 los cabellos qu'el oro escurecían:
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
- 8 y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
- 11 este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
- 14 la causa y la razón por que lloraba!

Notem que en el text de Garcilaso hi ha la descripció d'una escena mitològica: una descripció objectiva als quartets i al primer tercet i una exposició abstracta de la paradoxa resultant, des d'una perspectiva de planyiment pel dolor i desconsol d'Apol·lo, al segon tercet. A la meua manera de veure, aquesta era la modificació que incorporava Garcilaso a la faula ovidiana: transformava el tòpic de l'amor no correspost en el del desconsol amorós. És el que exposen els tercets del sonet castellà. En el text del poeta llatí, en canvi, Apol·lo neutralitzava la pèrdua de Dafne amb l'obtenció de les fulles de llorer per coronar els poetes (*Met.* I, 557-567).

cui deus «at, quoniam coniunx mea non potes esse
arbor eris certe» dixit «mea! semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae;
tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum
vox canet et visent longas Capitolia pompas;
postibus Augustis eadem fidissima custos
ante fores stabis mediamque tuebere quercum,
utque meum intonsis caput est iuvenale capillis,
tu quoque perpetuos semper gere frondis honores!»
finierat Paean: factis modo laurea ramis
adnuat utque caput visa est agitasse cacumen.⁹

9. Traducció catalana de Jordi Parramon: «I l'immortal "Si no puc ja fer-te la meua companya", / diu, "el meu arbre et farà, i així et tindran a la vora, / oh llorer, els meus cabells, i també el buirac i la lira. / Tu adornaràs els cabdills contents quan veus satisfetes / cantin el seu triomf en la processó al Capitoli. / De la casa d'August seràs un fidel sentinella / a cada flanc del portal que al mig ostenta l'alzina; / i com els llargs cabells del meu cap, que sempre són joves / i poblats, tu també lluiràs sempre verdes les fulles." / Ja Pean ha acabat: el llorer ho accepta amb les branques / ara recents, agitant, com si fos el cap, la cimera» (Ovidi 1996: 32).

... I UN SONET BARROC

Llegim ara el sonet de Fontanella:¹⁰

Muda Dafne la planta fugitiva
 i, lisonges mentint a l'esperança,
 los braços multiplica a la venjança,
 4 les verdes llengües a la queixa aviva;
 mes falta als braços força venjativa
 quan la llengua cedeix a la mudança,
 i de tronc insensible Febo alcança
 8 la, que de Dafne no, corona altiva.
 Oh feliç vencedor de la porfia,
 a qui brota consuelos la duresa
 11 i lo temps ab lisonges gallardona!
 I, ai de mi!, que, perduda ma alegria,
 me falta lo favor, no la firmesa;
 14 me resta lo dolor, no la corona.

Si comparem aquest text amb l'anterior, la primera percepció que assalta el lector és que la dificultat de comprensió és molt més elevada en el segon que no pas en el primer, la intel·ligibilitat del qual no era gens problemàtica. En paral·lel, hi constatem la fredor retòrica del poema, que il·lustra sobre el caràcter intel·lectualista i antisentimental de la sensibilitat barroca.¹¹ Miro de precisar alguns conceptes i expressions del text fontanellà. Al vers 1 *la planta fugitiva* es refereix a la planta del peu, esclar, que corre fugint de Febus Apol·lo. Però l'expressió és en part equívoca, amfibològica, perquè el mot *planta* remet també a la realitat vegetal de Dafne/lloer. *Muda* al·ludeix a la mudança del peu en arrel, però, novament, el sentit del verb és amfibològic perquè expressa alhora el canvi de lloc del peu en la cursa per fugir del déu empaitador.

El primer vers, doncs, apareix carregat ja de ressons equívocs, ambigus, que col·laboren en l'expressió de la mudança, del canvi: allò que era i ja no és, però encara no és altra cosa. El vers següent és paradigmàtic de l'obscuritat expressiva i la subtileza conceptual de la llengua literària de Fontanella. Per què *lisonges mentint a l'esperança*? Quines *lisonges*? Quina *esperança*? De qui? Què vol dir que les *lisonges* menteixen?

10. Adopto l'edició Fontanella (2017); també a Fontanella (2015: 115-116).

11. O, per dir-ho amb Lázaro Carreter arran d'un poema de fra Luis de León: «Urgido el poeta en su alma para escribir, no se dirige, pues, directamente a la expresión de su sentimiento, sino que da un rodeo por su memoria, bien abastecida de lecturas, de temas, conceptos y hasta *iuncturae* verbales, que pueden servirle en aquel, en cualquier momento» (1979: 119). Fontanella va escriure una variació del mateix tema per a la mateixa sèrie funeral a Nise, amb l'afegit de la faula de Pan i Siringa a «Dafne veloç, Siringa fugitiva» (Valsalobre, Miralles & Rossich 2015: 117; Fontanella 2017).

El castellanisme —i mot-escola prototípic del barroc hispànic que Fontanella adopta—¹² *lisonja* (= 'adulació, afalac') remet al fet que l'aturada sobtada de Dafne és un afalac al desig d'Apol·lo, que l'encalça; això li fa créixer l'*esperança*; però *mentint*, falsament, perquè la nimfa penea s'ha aturat, sí, però no pas per plegar-se al desig del déu i, per tant, per a adulació d'aquest, sinó per transformar-se en planta i esmunyir-se'n així definitivament.

El sonet fontanellà conté només tres termes anatòmics relatius, en principi, a la nimfa: *planta* (i encara ambiguament), que ja hem vist, *braços* i *llengües*, en els versos immediatament següents. En efecte, al v. 3, la nimfa *els braços multiplica*, es transformen en branques, es ramifiquen. Els multiplica, els amplifica, els prodiga per *a la venjança*. És un acte de voluntat de la nimfa. La multiplicació dels braços, executors tradicionals de les venjances humanes, comporta, doncs, la multiplicació paral·lela, simultània, de la *venjança* contra Apol·lo, ja que aquest no podrà mai fer-la seva. El darrer vers del primer quartet és paral·lel a l'anterior. La nimfa *aviva*, atia les *verdes llengües* per expressar una *queixa*. Quina? El plany contra Apol·lo, causant de la seva lamentable transformació en un vegetal, en un arbre. Si la venjança és un afer de braços, l'expressió de la queixa és un afer de llengua.

Observem, de passada, com el sonet de Fontanella s'inicia en una etapa prèvia del mite que en Garcilaso, perquè en el primer hi és al·ludida la persecució i l'instant de l'aturada de Dafne per iniciar la transformació. Garcilaso, en canvi, comença just ara, en el moment mateix del canvi (seguint només vuit versos d'Ovidi: *Met.* I, 549-556).

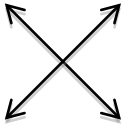
Al segon quartet, la nimfa penea ha cedit a la transformació completa: la *llengua* no oposa ja resistència a Apol·lo, el *tronc* és ja *insensible*. *Mes*, però —i l'adversativa introduïda per la conjunció és la clau del poema—, als braços els ha mancat certa *força venjativa*, i (= per això) *Febo*, si no ha aconseguit Dafne, almenys n'ha obtingut *corona altiva*, la corona de llorer amb què s'ungeix com a déu de la poesia a partir de les fulles de l'arbre que era ella. Transformada ja en vegetal insensible, la nimfa no pot oferir resistència ni evitar-ho: *de Dafne no*. Aquell *alcança* atribuït al déu té, d'alguna manera, connotacions de furt.

Al primer dels tercets, closa la metamorfosi, i per tant l'escena mitològica, Fontanella ens ofereix una lectura de l'esdeveniment del segon quartet. Malgrat els fets, Apol·lo n'ha resultat guardonat d'alguna manera, n'ha obtingut quelcom: la *corona*. Essent aquesta un símbol de victòria, Fontanella transforma el déu, retut i dolencós en el sonet de Garcilaso, en un *vencedor*, feliçment triomfador de la *porfia*, de la con-

12. Sobre el castellanisme literari en l'obra fontanellana i, en general, sobre la nostra percepció desentertada del fenomen és pertinent la consulta de Feliu (2006).

tesa, de la disputa amb la nimfa: de la *duresa* —notem de nou l'amfibologia perquè l'expressió remet tant a la *duresa* del vegetal com, metafòricament, a la ingratitud de la nimfa— n'ha «brollat» algun consol. Més encara: amb el temps el llorer oferirà noves fulles amb què Apol·lo coronarà els poetes (v. 11).

Finalment, al segon i darrer tercet, es vehicula la comparació entre Apol·lo i el jo líric. En contraposició a *Febo*, aquest jo, malgrat haver patit una pèrdua irreparable, l'objecte del seu amor, Nise — equiparable a la de Dafne—, no n'ha obtingut cap consol. Advertim el quiasma dels dos darrers versos i les identitats sintàctiques vs. oposicions semàntiques:

Autor ≠ Apol·lo <i>me falta lo favor</i>		Autor = Apol·lo <i>no [em falta] la firmesa</i>
<i>me resta lo dolor</i> Autor = Apol·lo		<i>no [em resta] la corona</i> Autor ≠ Apol·lo

Heus aquí, doncs, una diferència notable entre els dos textos per tal com en el cas de Fontanella es planteja l'escena mitològica, no per ella mateixa, com s'esdevenia en Garcilaso, sinó com a motiu de comparança amb l'estat emocional o sentiment amorós del jo líric.¹³ Aquest és el tema del sonet de l'autor català, mentre que en el del toledà el tema era la descripció d'una escena mitològica. Només comparança? Comparança *negativa* en tot cas, ja que el jo líric del sonet barroc es troba molt més desconsolat que no pas l'Apol·lo garcilasià.

QÜESTIONS D'ESTRUCTURA

Parem esment en l'estructura i disposició dels elements en els dos sonets. Garcilaso exposa la descripció objectiva d'una escena mitològica, la transformació de la nimfa, en el dos quartets. En el primer tercet continua la descripció de l'escena, un cop finalitzada la transformació. Finalment, el segon tercet conté l'exposició patètica i abstracta de la paradoxa. Hi identifiquem dues perspectives: els v. 1-11 corresponen a una descripció en tercera persona en què el jo líric n'és espectador directe (*vi*, v. 3),

13. És cert que en el cas de Garcilaso circula la hipòtesi de l'equiparació entre el mite i la situació del poeta (l'anomenada fusió mítica), però no passa de ser una hipòtesi, perquè el text no és explícit en aquest sentit en cap moment (cf. Cammarata 1983, citat per Morros 1995: 390). En Fontanella, la comparació és intrapoemàtica.

per bé que no s'implica en l'escena; als v. 12-14 llegim la lamentació adreçada al «mal» d'Apol·lo, abstracta, també en tercera persona.¹⁴

En el sonet de l'autor català, el primer quartet desplega la descripció de l'escena mitològica, la transformació de Dafne. Al segon quartet continua la descripció de l'escena però ja finalitzada la transformació, amb aquell adversatiu (limitador o correctiu de l'anterior) transcendental: Apol·lo ha obtingut un premi a la seva constància. El primer tercet disposa la transició o preparació per a la comparació amb el cas d'Apol·lo al tercet darrer. Fins aquí hi ha una certa correspondència amb el sonet de Garcilaso complet. Ara bé: manca un segon tercet, el de la comparança de la veu poètica amb el cas relatat, exposat. Hi observo tres perspectives: als quartets, una descripció en tercera persona; al primer tercet, un apòstrofe a Apol·lo en segona persona; finalment, al segon tercet, una lamentació en primera persona.

Notem la simetria constructiva en la descripció de l'escena mitològica de la transformació en el sonet garcilasià: hi dedica dos quartets sencers i fa la descripció terme a terme de la transformació, dos versos per a cada element:

brazos → ramos
 cabellos → verdes hojas
 tiernos miembros → áspera corteza
 blancos pies → torcidas raíces

Un disseny ordenat, harmònic, simètric.¹⁵ Si en aquests primers vuit versos del castellà anomenem D als atributs (encara) de Dafne i A als (gairebé ja) de l'arbre, del llorer, obtenim l'esquema següent per als vuit primers versos:

D -----
 A -----
 A -----
 D -----

 A -----
 D -----
 D -----
 A -----

14. El «paradójico círculo vicioso de la pasión amorosa», en paraules d'Artigas (1993: 303).

15. El sonet de Garcilaso és «un monumento a la perfección, un testimonio de la búsqueda de la calidad suprema» per a Mellado (2015: 2277).

S'hi dissenya una estructura encreuada (idèntica a la rima ABBA), invertida al segon quartet.¹⁶

Observem, en canvi, com en el text de Fontanella tota aquesta transformació de Dafne és radicalment concentrada en només tres versos (1 i 3-4). I notem encara com allò que en Garcilaso és pas d'un estat a l'altre, ben ordenat, ben establert el trànsit malgrat que expressa estadis intermedis («aun bullendo'staban», els peus «se hincaban» i els verbs de trànsit «se tornaban», «se cubrían», «se volvían...») en Fontanella és un estadi tot ell intermedi, un ser una cosa i ja l'altra o les dues alhora. Al v. 3, els *braços* són ja branques; al v. 4, unes llengües són alhora fulles (*verdes llengües*). Però podem encara precisar-ho millor. Si bé el sonet català concentra la transformació en tres versos, de fet només el primer expressa la mudança (de la *planta* i encara no diu en què). La resta és ja cos transformat que manté trets de Dafne en el lèxic (braços, llengües) i en la intenció. Però no hi ha tals braços, ni llengües, que són ja branques que creixen i es ramifiquen i fulles que es multipliquen. Aquestes parts vegetals conserven de Dafne, del cos humà —fixem-nos-hi bé—, només el mot, no la correspondència anatòmica o, si més no, no en tots els casos: les branques sí que procedeixen dels braços, però les fulles no deriven de la llengua. L'autor català aplica els mots humans a les parts de l'arbre, no en virtut de la correspondència anatòmica, morfològica de la transformació, com Garcilaso, sinó per la intencionalitat, humana, que els atribueix. Com dèiem, la venjança és un afer de braços; la queixa, de llengües. En fi: unes branques *com si* fossin braços expressen venjança, unes fulles *com si* fossin llengües expressen queixes. No com en Garcilaso, on els braços *seran* després branques, els cabells *seran* després fulles, etc. Hem passat de la simetria estructural del sonet renaixentista al “desordre”, un “embull” que se'ns mostra solidari amb la transformació que descriu el sonet barroc.

Hi ha una altra circumstància palesament diferent en els dos textos. En el sonet del toledà els temps verbals es troben en passat (concretament imperfets d'indicatiu), la qual cosa transmet sensació de distància, de visualització objectiva. Ara bé, en el sonet del barceloní els temps verbals són en present, circumstància que té la funció de reforçar la comparança amb l'estat present de desconsol de la veu poètica, l'any 1648, el de la mort de Nise.

16. Una anàlisi estructural del sonet garcilasià molt detallada, també dels tercets, a Mellado (2015).

DAFNE CONTRA APOL·LO?

En el sonet fontanellà la planta muda (= arrela i s'atura), fet que aparentment afalaga (amb *lisonges*) el déu que persegueix la nimfa. D'altra banda, els «braços» ramificats (= branques) es vengen (són multiplicats per venjança de). Finalment, els [cabells] (= fulles), a mode de llengües, es queixen (són excitades a la queixa). Quanta voluntat humana projecta aquesta nimfa-arbre! Una panòplia de gestos que transmeten una intencionalitat radicalment contrària a Febus. Per un moment semblava que n'hi havia una de favorable. Però ni això: només era aparentment, *mentint*. S'allunya aquí Fontanella de la faula ovidiana: aquella Dafne esporuguida que fugia veloç d'Apol·lo,¹⁷ que, quan aquest l'encalçava, clamava al pare que l'ajudés en el mal pas i que finalment veia com es transformava en un llorer, passa a ser ara una nimfa que voluntàriament es transforma per venjar-se de l'avidesa carnal del déu.¹⁸ El sonet català atribueix la voluntat de la transformació a Dafne mateixa, com a venjança de Febus. Notem que aquesta atribució és inexistent tant en el model antic, Ovidi,¹⁹ com en el sonet garcilasià. La punta plúmbia de la sageta que havia ferit la nimfa penea actua encara amb tota la seva fúria en Fontanella.

I malgrat tot, què se n'ha fet de tota aquesta extraordinària voluntat contrària a Apol·lo? Res, un fracàs. Tota la voluntat venjativa projectada contra Apol·lo ha resultat finalment fallida. I així ell aconseguix el consol. Fontanella retorna aquí, paradoxalment, de nou al text d'Ovidi, allà d'on, contràriament, se n'havia allunyat Garcilaso, que havia convertit el frustrat però a la fi autoconhortat Apol·lo ovidià (*Met.* 1, 557-567) en el paradigma del desconsol.

DE GARCILASO A FONTANELLA

Estic convençut que Fontanella coneixia el tema que vehiculava l'escena mitològica fins aleshores, no tal com el reporta Ovidi —aquest també, per descomptat— sinó

17. No oblidem que en Ovidi és la sageta de plom la que descarrega Dafne de tota responsabilitat en els seus actes, de manera que els dos personatges, la nimfa i el déu de la poesia, són joguines sotmeses al déu de l'amor (*Met.* 1, 468-473).

18. Altres autors varien també l'actitud de la Dafne ovidiana, com fa Jacinto Polo de Medina a la «Fábula de Apolo y Dafne» burlesca en què la nimfa, com a rebequeria, amenaça Apol·lo de convertir-se en llorer («que me vuelvo laurel y no hay más cuentos», v. 466) (Díez de Revenga 1987: 227).

19. Fixem-nos encara que, de fet, en Ovidi la nimfa ja llorer sanciona positivament l'acció de Febus de furtar-li les fulles per fer-ne corones (*Met.* 1, 566-567, llegits anteriorment, veg. n. 9)

més aviat en la forma del dolor amorós extrem i el desconsol, és a dir, tal com l'havia refeta Garcilaso, que s'havia distanciat de la faula ovidiana en l'expressió del dolor incommensurable i perpetu del déu. D'alguna manera el sonet XIII de Garcilaso devia constituir un símbol fixat per al desconsol amorós, és a dir que el relat del toledà tenia un valor emblemàtic universal del sofriment amorós sense conhort.²⁰

Fontanella, notem-ho, partia d'aquest motiu paradigmàtic de l'extrem dolorós de l'amant desconsolat i li donava la volta en situar-lo, ben al contrari, com a motiu de consolació. En feia, doncs, una lectura positiva. En darrera instància fins parla d'un vencedor. A partir d'aquí, estableix la comparança negativa amb el seu cas: ell està molt més desconsolat que el símbol del desconsol, la qual cosa li permet la magnificació del seu dolor, però sobretot del seu desconsol. Justament no s'entén el sonet de Fontanella sense pensar en el del toledà, tenint en compte que aquest darrer havia introduït una variació substancial del mite, la que permetia a Fontanella fer que el jo líric del seu text superés la proposta extrema del de Garcilaso.²¹

Hi ha, d'altra banda, aspectes més palpables que revelen que Garcilaso n'era el model. O, per millor dir, el punt de partença. Per exemple, coincideix amb el sonet XIII del castellà en la disposició de la rima: ABBA ABBA CDE CDE. De la mateixa manera que la disposició dels dos primers elements de l'anatomia de la nimfa coincideixen amb els del sonet català: *brazos / verdes hojas*, d'una banda; *braços / verdes (llengües)*, de l'altra.²²

La difusió del sonet de Garcilaso i, com sostinc, la percepció que aquest text havia entronitzat el desconsol amorós d'Apol·lo com el símbol per antonomàsia d'aquest sofriment amorós,²³ permetien a Fontanella tractar molt més concentradament la descripció de l'escena i usar el motiu com a comparança amb el jo líric.

I tot i això les diferències entre els dos textos són colossals. Només de llegir-los la primera vegada, com deia, el lector percep com la densitat, la concentració conceptuals —i, per tant, dificultat de comprensió— del sonet de Fontanella són molt superiors a las del de Garcilaso; aquest darrer, a banda de no presentar dificultats en

20. El sonet XIII de Garcilaso va esdevenir el model per als autors hispànics posteriors (Castro 1990: 213, 216-221; Castro 2010).

21. No és sobrer fer constar aquí una qüestió que, si bé no és definitiva, podria ser motiu de consideració: en l'exemplar de l'edició prínceps de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso* (Barcelona, 1543) que posseïa Alberto Blecu, hi ha una nota manuscrita de posseïdor que diu *fontanella*.

22. Per bé que la disposició cabells = fulles, braços = branques, peus = arrels prové d'Ovidi, *Met.* I, 550-551. Notem que la inversió braços/cabells es produeix en els dos textos peninsulars.

23. Cf. Morros (1995: 28): «la escena de Apolo llorando sobre el árbol, a la que no sólo se ha atribuido el valor emblemático del sufrimiento amoroso, sino también el de la propia poesía».

el nivell de la comprensió, descriu amb una enorme plasticitat l'escena.²⁴ D'aquí se'n desprèn la diferència en l'ordre lèxic. Notem com allà on Garcilaso pren un registre molt denotatiu, descriptiu, amb gran nombre d'adjectius sensorials com colors, sensacions tàctils, aspectes visuals (*luengos, verdes, cabellos qu'el oro escurecían, áspera, tiernos, blancos, torcidas*), Fontanella adopta un to molt més connotatiu, abstracte, un vocabulari d'estats emocionals i psicològics (*lisonges mentint a l'esperança, venjança, queixa, força venjativa, mudança*). Advertim aquí el trasllat d'aquella plasticitat denotativa del sonet cinccentista a la complexitat intel·lectual, abstracta i sentimental, connotativa del sonet siscentista.

Notem, finalment, que amb el sonet de Garcilaso circula entre comentaristes i crítics l'anomenada fusió mítica entre l'autor i Apol·lo. En efecte: diu la crítica que el sonet XIII garcilasià és una transposició d'una situació personal del poeta, amb una identificació implícita entre Dafne i Apol·lo, d'una banda, i Isabel Freyre i Garcilaso, de l'altra.²⁵ Però això en Fontanella no es dona: el jo poètic no s'identifica amb els personatges de la faula sinó que és autònom. Més encara: en el sonet del català aquesta fusió és explícitament contradita, ja que el jo líric se separa del mite per situar-se en un nivell superior de desconsol respecte de la proposta del renaixentista, adoptat aquí a mode de terme comparatiu.

DEL RENAIXEMENT AL BARROC

En el sonet del castellà se'ns descriu una cosa ara, una altra després, mentre que en Fontanella es posa èmfasi en el procés de mutació, no en l'origen o en els resultats sinó en la transformació latent en ella mateixa. Aquesta diferència reclama una reflexió més general.

Si el Renaixement incidia en l'estatisme classicista de la simetria i l'harmonia, el Barroc proclama la tensió de la fluïdesa com a essència de la realitat, i la transformació incessant i el caràcter inaprehensible són els únics aspectes que defineixen amb exactitud com percebem el món. Ho ha explicat Rousset quan deia que el Barroc és una estètica en la qual «todo se descompone para volver a recomponerse arrastrado por el flujo de una incesante mutación, en un juego de apariencias en constante huida

24. Veg., sobre aquest punt, Lapesa (1948 [1985: 157-158]), Escobar (2001) i García-Bermejo (2005). Per a aquest aspecte en general en l'obra de Garcilaso, veg. Béhar (2012).

25. Hi ha hagut altres propostes que substitueixen la dama portuguesa de la cort de Carles I per Beatriz de Sá, segona esposa del germà de Garcilaso (cf. Mellado 2015: 2280, n. 15). El tractament subjectiu del mite ja s'havia donat en Petrarca, identificat en Apol·lo (veg. Hernández 1985; Mellado 2015: 2279).

frente a otras apariencias» (Rousset 1953 [2009: 17]).²⁶ El motiu de la transformació va capturar com pocs l'interès barroc —sens dubte perquè està relacionat amb el del pas del temps, la fugacitat, la inconstància, la mudança, la vanitat, etc.—, i va resultar molt productiu en les diverses disciplines de la creació artística.

El mateix Fontanella, rere la màscara de Fontano, dirà «sens deixar d'ésser mudança, serà més constant que la mateixa constància» (com ens recorda Sogues 2016: 142).²⁷ És a dir, és una literatura en què s'acompleix la paradoxa de ser constant en la transformació.

PEP VALSALOBRE

Institut de Llengua i Literatura Catalana / Universitat de Girona

pep.valsalobre@udg.cat

ORCID: 0000-0002-6926-8131

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1984) «Dafne y Apolo en un comentario de Garcilaso y Quevedo», *Revista de Literatura*, 92, p. 57-72.
- ARTIGAS ÁLVAREZ, E. (1993) «Dafne: la *Metamorfosis* de Ovidio en Garcilaso», dins J.M. Maestre Maestre i J. Pascual Barea (ed.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8-II de mayo de 1990)*, vol. 1, Cadis, Universidad de Cádiz, p. 295-304.
- BARNARD, M. E. (1987) *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: love, agon and the grotesque*, Durham, Duke University Press.
- BÉHAR, R. (2012) «Garcilaso de la Vega o la sugestión de la imagen», *Criticón*, 114, p. 9-31.
- CAMACHO GUIZADO, E. (1969) *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D. (1990) «Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, p. 185-222.
- (2010) «Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro», *Studi Spanici*, xxxv, p. 77-94.
- CLARASÓ, M. & M.-M. MIRÓ, ed. (2008) Francesc Fontanella, *Panegíric a la mort de Pau Claris*, Barcelona, Fundació Pere Coromines.

26. Sogues (2016) ha fet una aproximació en aquest sentit al corpus de cartes literàries de Fontanella.

27. El text a Sogues (2019: 323).

- DÍEZ DE REVENGA, J., ed. (1987), Jacinto Polo de Medina, *Poesía. Hospital de incurables*, Madrid, Cátedra.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2001) «El tema de Apolo y Dafne en Garcilaso de la Vega: paralelos pictóricos», *Calamus Renascens*, II, p. 223-238.
- ESTÉVEZ MOLINERO, A. (1996) «Género y modalidad elegíaca en la poesía funeral del siglo XVII», dins B. López Bueno (ed.), *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994), Sevilla, Grupo de Investigación «Poesía andaluza del Siglo de Oro» / Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, p. 261-292.
- FELIU, F. (2006) «*Mansana, temprana, eriso*, i tots els altres mots “desconeguts”: el problema dels castellanismes en la llengua literària de Fontanella», dins Pep Valsalobre i Gabriel Sansano (ed.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Bellcaire d'Empordà, Vitel·la, p. 125-156.
- GALLEGO GIMÉNEZ, C. (s.d.) «Les faules mitològiques burlesques catalanes dins de la modernitat barroca. Una particular apropiació de la mitologia clàssica», treball final de carrera de Filologia Catalana, Universitat Oberta de Catalunya. [<https://www.yumpu.com/es/document/view/13148060/les-faules-mitologiques-burlesques-catalanes-dins-de-la-modernitat-/7>]
- GARCÍA-BERMEJO GINER, M. (2005) «El trasfondo literario y artístico del soneto XIII de Garcilaso», dins Folke Gernert i Javier Gómez-Montero (ed.), *Nápoles-Roma, 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica*, Salamanca, Semyr, p. 335-347.
- GIRAUD, Y. F.-A. (1969) *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Ginebra, Droz.
- FONTANELLA, F. (2017) *Obra poètica completa de Francesc Fontanella, edició crítica electrònica*, P. Valsalobre i M. Sogues (coord.), A. Rossich, E. Miralles, M. Castaño, A. Garcia Busquets i N. Figueras (ed.). Girona, Servei de Publicacions de la Universitat de Girona. [<http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>]
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, M. (1985) «La fusión mítica de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poética petrarquesca», *Analecta Malacitana*, VIII/1, p. 123-144.
- LAPESA, R. (1948) *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Revista de Occidente. [Edició corregida i augmentada: Istmo, 1985.]
- LÁZARO CARRETER, F. (1979) «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, II, p. 89-119.
- LÓPEZ BUENO, B., ed. (1996) *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994), Sevilla, Grupo

- de Investigación «Poesía andaluza del Siglo de Oro» / Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba.
- MARTÍNEZ RUIZ, F. J. (1996) «Hacia una caracterización de la elegía funeral barroca», dins B. López Bueno (ed.), *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994), Sevilla, Grupo de Investigación «Poesía andaluza del Siglo de Oro» / Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, p. 293-315.
- MELLADO RODRÍGUEZ, J. (2015) «De Ovidio a Garcilaso: Apolo y Dafne en el soneto XIII», dins J. M. Maestre Maestre, S. I. Ramos Maldonado, M. A. Díaz Gito, M. V. Pérez Custodio, B. Pozuelo Calero i A. Serrano Cueto (coord.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. v: Homenaje al profesor Juan Gil*, vol. 5, Alcanyís / Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos / CSIC, p. 2275-2304.
- MIRALLES, E. (2019) «El manuscrit de Ripoll», dins V. Zaragoza i P. Valsalobre (ed.), *Fontanella polièdric: poesia barroca i transmissió*, Barcelona / Girona, IEC / ILCC, p. 87-134.
- MORROS, B., ed. (1995) Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica.
- NOVO, Y. (1996) «La elegía en el primer tercio del siglo XVII: en torno a Lope de Vega», dins B. López Bueno (ed.), *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994), Sevilla, Grupo de Investigación «Poesía andaluza del Siglo de Oro» / Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, p. 227-260.
- OVIDI NASÓ, P. (1996) *Les metamorfosis*, trad. de Jordi Parramon, Barcelona, Quaderns Crema.
- RIVERS, E. L., ed. (1981) Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, Madrid, Castalia.
- ROUSSET, J. (1953) *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, París, José Corti. [Trad. esp.: *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*, Barcelona, Acantilado, 2009.]
- RUIZ PÉREZ, P. (1996) «El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía», dins B. López Bueno (ed.), *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994), Sevilla, Grupo de Investigación «Poesía andaluza del Siglo de Oro» / Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, p. 317-368.
- SOGUES, M. (2016) «Les transformacions a les cartes literàries de Francesc Fontanella», *Quaderni di Ricognizioni*, 3, p. 131-143.

- (2019) «Estudi i edició crítica de les epístoles literàries de Francesc Fontanella». Tesi doctoral dirigida per Eulàlia Miralles i Pep Valsalobre, Universitat de Girona, Facultat de Lletres (Departament de Filologia i Comunicació).
- SPANG, K. (1996) *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- VALSALOBRE, P. (2010) «“Mudats tots los perfils”»: aportacions a la biografia de Francesc Fontanella», *Els Marges*, 92, p. 54-81.
- (2015) «De la vida o l'obra d'un poeta català», dins P. Valsalobre, E. Miralles i A. Rossich (ed.), Francesc Fontanella, *O he de morir o he d'amar. Antologia poètica de Francesc Fontanella*, Barcelona, Empúries, p. 9-41.
- (2019) «Cançoners i ordenació dels textos», dins V. Zaragoza i P. Valsalobre (ed.), *Fontanella polièdric: poesia barroca i transmissió*, Barcelona / Girona, IEC / ILCC, p. 33-48.
- VALSALOBRE, P., E. MIRALLES & A. ROSSICH (2015) *O he de morir o he d'amar. Antologia poètica de Francesc Fontanella*, Barcelona, Empúries.